

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

ИСКУССТВО ДЛЯ ЖИЗНИ И ИСКУССТВО ДЛЯ ИСКУССТВА

Вопрос об отношении искусства к общественной жизни — вопрос очень важный! Обычно он решается в двух, прямо противоположных смыслах.

Одни говорили и говорят: не человек для субботы, а суббота для человека; не общество для художника, а художник для общества. Искусство должно содействовать развитию человеческого сознания, улучшению общественного строя.

Другие выдвигают прямо противоположный взгляд. Искусство, по их мнению, само по себе — *цель*; превращать его в *средство* для достижения каких-нибудь посторонних, хотя бы и самых благородных целей, значит унижать достоинство художественного произведения.

Первый из этих двух взглядов нашел себе яркое выражение в нашей передовой литературе 60-х годов. Не говоря уже о Писареве, который в своей крайней односторонности довел его почти до карикатуры, можно указать, например, на Чернышевского.

Противоположный взгляд на задачу художественного творчества защищал Пушкин николаевской эпохи. Вот его, так часто повторявшиеся, слова:

„Не для житейского волнения,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв“.

Здесь мы имеем перед собой так называемую теорию искусства для искусства.

Какой же из этих двух прямо противоположных взглядов на задачу искусства может быть призван правильным?

Принимаясь за решение этого вопроса, Плеханов замечает прежде всего, что он плохо формулирован. На этот вопрос

нельзя смотреть с точки зрения «долга». Если художники данной страны в данное время стремятся приблизить искусство к жизни, а в другое время, наоборот, отделить его от жизни, то это происходит не от того, что кто-то посторонний предписывает им различные обязанности («должны») в различные эпохи, а оттого, что при одних общественных условиях ими овладевает одно настроение, а при других — другое. Значит, правильное отношение к предмету требует от нас, чтобы мы взглянули на него не с точки зрения того, что должно было бы быть, а с точки зрения того, что было и что есть. Ввиду этого Плеханов ставит два основных вопроса следующим образом:

1) «Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется склонность к искусству для искусства».

2) «Каковы наиболее важные из тех общественных условий, при которых у художников и у людей, живо интересующихся художественным творчеством, возникает и укрепляется так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям «значение приговора о явлениях жизни» (XIV, 123).

Рассмотрим прежде всего первый вопрос. Для решения его Плеханов обращается к Пушкину.

Было время, когда Пушкин не защищал теории искусства для искусства. Так было в эпоху Александра I. А потом его настроение коренным образом изменилось. В эпоху Николая I Пушкин усвоил себе теорию искусства для искусства. Чем же вызвана была эта огромная перемена в его настроении? Причина этого лежит в том, как это блестяще доказал Плеханов, что Пушкин в тот период его жизни, который начался после его *Wanderjahre* и в который сложились его окончательные взгляды на искусство, разошелся с пошлой жизнью окружавшего его общества.

Из Пушкина хотели сделать певца существующего порядка вещей; певца николаевского режима. Но такой чуткий и умный человек, каким был Пушкин, не мог, конечно, с этим согласиться. Пушкину не раз предлагали писать полезные для славы отечества нравоучительные произведения. Он предпочитал «чистое» искусство и этим доказывал, что расхожился с ходячей моралью.

Вспомним характеристику светской жизни в «Евгении Онегине». Жить в свете — значит жить

„Среди бездушных гордецов,
Среди блистательных глупцов.
Среди лукавых, малодушных,
Шальных, балованных детей,
Злодеев и смешных и скучных,
Тупых, привязчивых судей,
Среди кокеток богомольных,
Среди холопов добровольных,
Среди вседневных модных сцен,
Учтивых, ласковых измен,
Среди холодных приговоров
Жестокосердой суеты,
Среди холодной пустоты
Расчетов дум и приговоров...“

Эти богомольные кокетки, эти бездушные гордецы и эти блистательные глупцы были, конечно, очень равнодушны к искусству и ко всем кумирам, кроме золотого тельца. Надменная и холодная светская чернь, пресыщенная изобилием и материальными наслаждениями всякого рода, все-таки дорожит печным горшком больше, чем великим произведением искусства. Предпочтение печного горшка Аполлону Бельведерскому означает у Пушкина просто полную незначительность духовных интересов в сравнении с материальными. Белинский говорит, что поэт не может и не должен петь для себя и про себя. Но для кого же станет петь он там, где его никто не слушает и где его песням предпочитают водевильные куплеты? В таком обществе остается одно из двух: или, оттолкнув от себя напрасный и случайный дар жизни, утолить жар сердца в ключе забвенья, или петь для самого себя и для немногих избранных, которым искусство дорого как искусство, а не как средство привлечь к себе милость чиновного покровителя или как лишний предмет для пустой болтовни салона.

Пушкину было страшно тяжело в окружавшей его общественной среде. «Пошлость и глупость наших обеих столиц — жалуется он в одном из своих писем, — одна и та же, хотя и в различном роде». Находясь в таком отношении к окружающей его жизни, Пушкину вполне естественно было сделаться сторонником теории искусства для искусства. «В известные исторические эпохи, — пишет Плеханов, — нежелание метать бисер перед холодной и неразвитой толпой не-

обходимо должно приводить умных и талантливых людей к теории искусства для искусства» (X, 284). Здесь следует, однако, оговориться, что Пушкин, как это правильно указывает Плеханов, обращал свои резкие упреки к высокопоставленным покровителям, к светской массе, а не к трудящемуся народу. Настоящий народ совершенно выходил из поля зрения тогдашней литературы. Слово «народ» у Пушкина имеет такое же значение, как и часто встречающееся у него слово «толпа». А это последнее, как и слово «чернь», конечно, не относится к трудящейся массе.

Иногда говорят: зачем же Пушкин лез в среду, с которой у него не было ничего общего? На это Плеханов отвечает так. В то время, по своему нравственному и умственному развитию, выше светского слоя другого общественного слоя не было. Конечно, Пушкин мог бы собрать вокруг себя небольшой дружеский кружок образованных дворян и разночинцев и замкнуться в нем, но в этом ему помешали воспитание и привычки. Его тянуло в свет, как тянуло туда, например, его друга Чаадаева, который живой протестацией смотрел на вихрь светских лиц, бессмысленно вертевшихся около него, капризничал, делался странным, отчуждался от общества и не мог его покинуть.

В связи со сказанным перед нами намечается следующий вывод:

«Склонность к искусству для искусства возникает там, где существует разлад между художником и окружающей их общественной средой» (XIV, 126).

В подтверждение этого можно было бы привести ряд других примеров, заимствуя их, например, из истории французской литературы. Укажем, например, на современных Пушкину французских романтиков (в особенности Теофиль Готье), которые также были, за немногими исключениями, горячими сторонниками искусства для искусства. Плеханов приводит ряд свидетельств, достаточно убедительно показывающих, что романтики, в самом деле, находились в разладе с окружавшим их буржуазным обществом.

Но разлад разладу — рознь. Давид и его друзья, т. е. переломные художники конца XVIII века, тоже находились в разладе с тем «обществом», которое было тогда господствующим. И этот разлад был, конечно, безнадежен в том смысле, что между старым порядком и ими примирение было совер-

шенно невозможно. Более того, разлад Давида и его друзей со старым порядком был несравненно глубже, нежели разлад романтиков с буржуазным обществом. Давид и его друзья стремились к устранению старого порядка; а Теофиль Готье и его единомышленники ничего не имели против буржуазных общественных отношений и хотели только того, чтобы буржуазный строй перестал порождать пошлые буржуазные нравы. У Давида и его друзей чувство разлада с господствовавшим порядком дополнялось сочувствием новому обществу, сложившемуся в недрах старого и готовившемуся заменить его собою. А романтики не ждали и не желали перемен в общественном строе в современной им Франции. Поэтому их разлад с окружавшим их обществом был совершенно безнадежен.

В окончательном итоге Плеханов приходит к следующему выводу:

«Склонность художников и людей, живо интересующихся художественным творчеством, к искусству для искусства возникает на почве безнадежного разлада их с окружающей средой» (XIV, 131).

Решение первого вопроса дает нам возможность легко решить и второй, тесно связанный с первым, вопрос. Пример наших «людей 60-х годов», твердо веривших в недалекое торжество разума, а также пример Давида и его друзей, не менее твердо державшихся той же самой веры, приводит Плеханова к следующему выводу:

«... Так называемый утилитарный взгляд на искусство, т. е. склонность придавать его произведениям значение приговора о явлениях жизни и всегда участвовать в общественных битвах, возникает и укрепляется там, где есть взаимное сочувствие между значительной частью общества и людьми, более или менее деятельно интересующимися художественным творчеством» (XIV, 131).

В связи с этим может возникнуть следующий вопрос: так же хорошо ли утилитарный взгляд на искусство уживается с консервативным настроением, как и с революционным? Плеханов отвечает на это утвердительно. Склонность к утилитарному взгляду на искусство необходимо предполагает, по мнению Плеханова, только одно условие: живой и деятельный интерес к известному, — все равно к какому именно, — общественному порядку или общественному идеа-

лу, и она пропадает всюду, где этот интерес исчезает по той или иной причине.

Вообще говоря, всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство, разумеется, поскольку она обращает внимание на этот предмет. «Да оно и понятно: в ее интересах направить все идеологии на служение тому делу, которому она сама служит. А так как политическая власть, бывающая иногда революционной, чаще бывает консервативной, или даже совсем реакционной, то уже видно, что не следует думать, будто утилитарный взгляд на искусство разделяется преимущественно революционерами или вообще людьми передового образа мысли» (XIV 132). Вот несколько примеров. Император Николай I смотрел на задачу искусства преимущественно с «нравственной» точки зрения. Как мы знаем, он разделял взгляд Бенкендорфа на выгоду приручения Пушкина. О пьесе Островского «Не в свои сани не садись» Николай Павлович отзывался с похвалой: «Ce n'est pas une piéce, c'est une leçon».

И русские правители не составляли в данном случае какое-нибудь исключение. Типичный представитель абсолютизма Людовик XIV был твердо убежден в том, что искусство не может служить само себе целью, а должно содействовать нравственному воспитанию людей. «И вся литература, все искусство знаменитого века Людовика XIV, — пишет Плеханов, — насквозь проникнуты были этим убеждением» (XIV, 134).

Но оставим правительственные «сферы» и обратимся к самим художникам. Между художниками встречаются люди, отвергающие теорию искусства для искусства вовсе не по каким-нибудь прогрессивным соображениям. Так, Александр Дюма-сын категорически заявлял, что слова «искусство для искусства» не имеют никакого смысла. Он находил нужным поддерживать своими сочинениями [например, «Le fils naturel» и «Le père prodigue»], старое общество, которое, по его словам, рушилось со всех сторон. В 1857 г. Ламартин, подводя итог литературной деятельности только-что умершего тогда Альфреда Мюссэ, сожалел, что она не служила выражением религиозных, социальных, политических или патриотических верований [foi].. Ламартин и Александр Дюма-сын отвергали теорию искусства для искусства вовсе не потому, что хотели заменить буржуазный порядок каким-

нибудь новым общественным строем, а потому, что им хотелось укрепить буржуазные отношения, значительно расширенные освободительным движением пролетариата. «С этой стороны, они отличались от романтиков, а особенно от парнасцев и первых реалистов только тем, что несравненно лучше их мирились с буржуазным образом жизни. Одни были консервативными оптимистами там, где другие являлись столь же консервативными пессимистами» (XIV, 135 — 136).

Но, с другой стороны, не следует думать, что отрицание «искусства для жизни» всегда сопряжено с реакционным образом мыслей. Вопрос о том, может ли быть искусство само себе целью, решался различно в различные исторические эпохи. Взять хотя бы Францию. М. Ж. Шенье, поставивший в 1789 году трагедию «Charles IX ou l'Ecole des Rois», хотел, чтоб французский театр внушал гражданам отвращение к суеверию, ненависть к притеснителям, любовь к свободе, уважение к законам и т. д. В начале XIX века нарождающийся романтизм тоже совершенно сознательно преследует «социально-политические цели». «L'histoire des hommes, — говорил Виктор Гюго, — ne présente de poésie que jugée du haut des idées monarchiques et des croyances». Постепенно этот элемент отходит на задний план, искусство становится «бескорыстным» [désintéressé]. В тридцатых годах часть романтиков, с Теофилом Готье во главе, с жаром проповедует теорию искусства для искусства. Теофиль Готье говорил, что поэзия не должна не только «доказывать», но даже и «рассказывать» (elle ne prouve rien, ne raconte rien). После 1848 года некоторые французские писатели, — как Г. Флобер, — продолжают держаться теории искусства для искусства, а другие, — как А. Дюма-сын, — объявляют, что эти три слова (l'art pour l'art) не имеют ни малейшего смысла, и утверждают, что литература непременно должна иметь в виду общественную пользу. «Кто говорил правду, — спрашивает Г. В. Плеханов, — М. Ж. Шенье или Т. Готье; Г. Флобер или Дюма-сын? Мы думаем, что все они говорили правду, так как у каждого из них была своя *относительная* правда» (X, 287). М. Ж. Шенье и другие литературные представители третьего сословия, боровшегося с аристократией и духовенством, не могли быть сторонниками чистого искусства. Для них отказаться от социально-политической пропаганды посредством своих более или менее художествен-

ных произведений значило бы добровольно ослабить шансы успеха своего собственного дела. *«Они были правы как представители третьего сословия на известной ступени его исторического развития»*. Гюго, находивший поэтическими только те исторические события, которые знаменовали торжество монархии и католицизма, был в эту эпоху своей жизни представителем высших сословий, пытавшихся восстановить старый порядок. *«Он был прав в том смысле, что социально-политическая пропаганда посредством поэзии и искусства была полезна для названных сословий»*. После 1830 года некоторые романтики, не вдаваясь в рассуждения об общественной роли искусства, делают выразителями довольно неопределенных идеалов мелкой буржуазии, а другие проповедывают теорию искусства, ради формы совсем забывая подчас о содержании. *«И все правы по-своему. Мелкая буржуазия оставалась неудовлетворенной: ей естественно было выразить эту неудовлетворенность в литературе. С другой стороны, правы были и сторонники чистого искусства. Их теории означали, во-первых, реакцию против социально-политических тенденций прежнего романтизма, а во-вторых, несоответствие прозы торгашеского существования с бурными стремлениями буржуазной молодежи, взволнованной шумом еще не вполне закончившейся тогда борьбы буржуазии за свою эмансипацию»* (X, 288).

Во многих буржуазных семьях того времени происходила своеобразная борьба «отцов» с «детьми». Отцы указывали на то, что искусство редко обогащало своих служителей; дети возражали, что им ничего не нужно, что искусство выше почести и богатства, что оно может и должно само себе служить целью. Вот тогда-то и создалась теория искусства для искусства. *«В период своего возникновения она выражала собою лишь стремление бескорыстно служить искусству, т. е. преобладание в известном слое французской буржуазии духовных интересов над материальными»*.

Но за буржуазией шел рабочий класс. Люди, защищавшие его интересы, приглашали искусство служить прогрессу, действовать улучшению участи трудящейся массы. *«Тогда теория искусства для искусства сразу приобрела новый смысл: она стала выражать собою реакцию против новых, прогрессивных стремлений во Франции»* (X, 289).

Когда Александр Дюма-сын восстал против формулы

l'art pour l'art, он сделал это в интересах «старого общества», которое, — говорил он, — рушится со всех сторон. И Дюма-сын был несомненно прав.

После 1848 года буржуазное общество в самом деле нуждалось в заплатах и подпорках, и этому его состоянию уже не соответствовала теория искусства для искусства. Ему нужна была аппология в стихах и прозе на театральных подмостках и на полотнах живописцев. Если Флобер не разделял этого взгляда, то, по мнению Плеханова, единственно потому, что слишком мало заботился об интересах буржуазии.

У нас в России, как правильно указывает Плеханов, теория чистого искусства также не всегда имела одинаковый смысл. При жизни Пушкина, после крушения надежд нашей интеллигенции двадцатых годов, она выражала стремление лучших умов уйти от тяжелой действительности в единственную доступную им тогда сферу высших интересов. Не следует, однако, думать, что Пушкин, хотя и был сторонником чистого искусства, пренебрежительно относился к содержанию в искусстве. Вот слова Пушкина, которые ясно показывают, что он стоял за содержание: *«Малерб ныне забыт, подобно Ронсару. Сии два таланта истощили свои силы в борьбе с механизмом языка, в усовершенствовании стиха. Такова участь, ожидающая писателей, которые пекутся более о наружных формах слова, нежели о мыслях — истинной жизни его, не зависящей от употребления»*.¹⁶⁵

Когда Белинский восставал против теории искусства для искусства, она стала означать совсем другое. Трудящаяся масса, крепостное крестьянство не существовало для Пушкина как для писателя. При Пушкине о нем не было и не могло быть речи в литературе. Но когда в сороковых годах натуральная школа «наводнила литературу мужиками», тогда противники этой школы выставили против нее теорию чистого искусства. Тем самым они делали из этой теории орудие борьбы против освободительных стремлений того времени. Социально-реакционный смысл этой теории искусства для искусства был совершенно ясен Белинскому и Чернышевскому. Оттого-то они и нападали на нее с таким жаром. Чернышевский указывает, например, что если Белинский и говорил, что «поэзия не имеет никакой цели вне себя, но сама себе есть цель», то это не мешало ему нисколько спорить против теории чистого искусства, которая именно

и ставит литературе определенную цель: быть преднамеренно глухой к голосу жизни, и которая является не чем иным, как тенденциозностью особого сорта.¹⁶⁶

Теперь пойдём дальше и посмотрим, какой из двух рассмотренных нами противоположных взглядов на искусство более благоприятен его успехам.

«Как и все вопросы общественной жизни и общественной мысли, — говорит Плеханов, — вопрос этот не допускает безусловного решения. Тут все дело зависит от условий времени и места» (XIV, 136).

Вспомним Николая I с его слугами. Им хотелось сделать из Пушкина, Островского и других современных им художников служителей нравственности, как ее понимал корпус жандармов. Если бы им это удалось, то музы художников, подчинившихся их влиянию, стали бы, сделавшись государственными музами, обнаруживать самые очевидные признаки упадка и чрезвычайно много утратили бы в своей правдивости, силе и привлекательности. Например, стихотворение Пушкина «Клеветникам России» отнюдь не может быть отнесено к числу его лучших поэтических созданий.

Предположим далее, что все романтики, парнасцы и первые французские реалисты примирились с окружавшей их буржуазной средой и отдали своих муз во служение к тем господам, которые, по выражению Банвилля, прежде и больше всего ценили пятифранковую монету. Нетрудно сказать, что вышло бы из этого. Романтики, парнасцы и первые французские реалисты опустили бы очень низко. Их произведения стали бы гораздо менее сильными, гораздо менее правдивыми и гораздо менее привлекательными. «Madame Bovary» Флобера, например, гораздо выше по своему художественному достоинству «Le gendre de monsieur Poirier» Ожье. И разница тут не только в таланте. Драматическая пошлость Ожье, представляющая собою настоящий апофеоз буржуазной умеренности и аккуратности, неизбежно предполагала совсем другие приемы творчества, чем те, которыми пользовался Флобер, презрительно отворачивавшийся от этой умеренности и аккуратности.

Это доказывает между прочим, вопреки Теофилю Готье, то, что достоинство художественного произведения определяется в последнем счете удельным весом его содержания. Готье не заботился об идейном содержании своих поэтиче-

ских произведений, интересуясь исключительно их формой. Эта исключительная забота о форме обуславливалась его общественно-политическим индифферентизмом. Произведения, авторы которых дорожат только формой, всегда выражают, как это показал Плеханов, известное *безнадежно отрицательное* отношение их авторов к окружающей их общественной среде. И в этом заключается идея, общая им всем вместе и на разные лады выражаемая каждым из них в отдельности.

Указанный общественно-политический индифферентизм Т. Готье возвышал достоинство его поэтических созданий постольку, поскольку он предохранял его от увлечения буржуазной пошлостью, умеренностью и аккуратностью. Но он же понижал это достоинство, поскольку ограничивал кругозор Готье и мешал ему усвоить себе передовые идеи своего времени.

В самом деле, Плеханов доказал, что, восставая против буржуазных вкусов и привычек, романтики ничего не имели против буржуазного общественного устройства. Романтикам хотелось изменить общественные нравы, ничего не изменив в общественном устройстве. Само собою разумеется, что это совершенно невозможно. Романтическое восстание против «буржуа» было совершенно бесплодно в практическом отношении. Но эта практическая бесплодность сообщила романтическим героям тот характер ходульности и выдуманности, который в конце концов и привел к крушению школы. Ходульный и выдуманный характер героев никак не может быть признан достоинством художественного произведения, поэтому рядом с указанным выше *плюсом* Плеханов ставит также известный *минус*: «Если романтические художественные произведения много выигрывали благодаря восстанию их авторов против «буржуа», то, с другой стороны, они не мало теряли вследствие практической бессодержательности этого восстания» (XIV, 143).

Так как романтики были слепыми по отношению к важнейшим общественным течениям своего времени, то вследствие этого очень сильно понизилась в своей внутренней стоимости природа идей, выражаемых ими в своих произведениях. Но от этого, как подчеркивал неоднократно Плеханов, неизбежно пострадали и эти последние.

Мы видим таким образом, что характеристика романтизма,

сделанная Плехановым, есть подлинно диалектическая характеристика.

В заключение напомним еще раз то, что мы уже отметили в одной из предыдущих глав. Диалектика «искусства для искусства» и «искусства для жизни» не есть еще внутренняя диалектика выражения общественного содержания в художественных формах. Эта диалектика есть только лишь диалектика отношения к делу выражения общественного содержания в художественных образах. Это необходимо вытекает из всего изложенного нами и именно на этой точке зрения стоял всегда Плеханов. В статье «Белинский, Чернышевский и Писарев» Плеханов указывает, например, что если бы Белинский в пылу полемики не изменил своей собственной теории, то он сказал бы тогда, что поэзия всегда является отражением общественной жизни и что поэзия, желающая оставаться «чистой», отражает лишь общественный индифферентизм создавшего ее общественного слоя. «А если бы он пошел дальше и постарался уяснить себе, чем же вызывается подобный индифферентизм, то он увидел бы, что в разные исторические эпохи индифферентизм этот вызывается весьма различными, и даже прямо противоположными, причинами, но что все они коренятся в общественных отношениях и совсем не имеют непосредственного касательства ни к сущности искусства, ни к его «законам», ни к его технике» (V, 356). Это осталось между прочим неясным т. Федорову-Давыдову.
